

Novotny Tihamér

ABSZTRAKT ANYAGKÉPEK, EMLÉKEZŐ HARMONOGRAMOK

Dréher János vakolatművei – „röntgenfényben”

Az első dolog, ami feltűnik **Dréher János** képeinek láttán, hogy művei léptékváltó szerkezetességben élnek. Tehát egyszerre mutatnak távoli és közeli, kicsi és nagy, oldal és felülnézeti, (sohasem perspektivikus!), szabadkézzel és segédeszközökkel rajzolt-komponált, formátlan és mértani jellegű, asszociatív motívumrészleteket és felületeket. Továbbá, hogy bármelyik, osztott területekre harmonizált vakolat-képének a felülete mindig valami nagyobbaknak a részleteként látszik (vagy legalábbis így értelmezhető) – erre utalnak a képszéleknek futó, képzeletben folytatható, parcellázó egyenesek (esetleg görbe, íves, cikk-cakk vagy szabálytalan úton járó vonalak) –, ezért ezt a logikát követve, egy-egy újabb kiemeléssel vagy kivágással minden művéből újabb és újabb alkotás nyerhető. Tehát minden kereső-keretező motívumszűkítés: kiemelés; és minden kvadrátosított kiemelés: viszonylagosság tett nagyítás; út a monumentalitás, az öntételező, mikro- és makrokozmikus képvalóság felé.

Ennek az üres képkereten át történő, nézelődő, kereső-kiválasztó módszernek a lényegét – amelynek el

is készíti segédeszközeit – tanulságos módon világíthatjuk meg egy, a magyar művészettörténetből merített példa segítségével. Vajda Lajos Szentendre-i házak (1936) című képéről van szó¹, ahol a művész sikszerűen összeszerkesztette, frontális nézetet adóan egymásra vetítette a falusias jellegű kisvárosban gyűjtötte építészeti motívumait. Az eredmény meglepő: a ház-kép még felismerhető, a valósággal összevethető, de mégsem egyetlen konkrét, szemmel vagy objektívvval egy pontból befogható látvány-együttesre, sokkal inkább egy álomszerű, költői látomásra emlékeztet bennünket, ahol az egymásmellé és egymásra került áttetsző épületrészletek egy új, egy egyszerre tipikus és különös, senki máséval össze nem téveszthető, érzelmesen animált, bár emberek nélküli, szentendrei kulisszahelyzetet tárnak elénk.

Dréher János kifedő módszerével a szóban forgó Vajda-kép bármely tetszőleges részletét látszólag Dréher-művé lehetne változtatni. Nála azonban az alkotás művelete egészen más alapokon nyugszik, és más szempontok szerint épül fel, mint Vajdánál. Elvileg megőrzi Vajda konstruktív szürrealizmusának montírozó és kollázsoló technikáját, de már nem a feldolgozandó és megörökítendő konkrét valóság látványából, hanem egy egyénivé tett anyaghasználatból és műveleti eljárásból indul ki, melyen keresz-

¹ A mű megtalálható a Levendel-gyűjteményben. Lásd: Levendel-gyűjtemény, Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum, 97. számú katalógus, 1999, borító. A mű további adatai: papír, ceruza, akvarell, 27x42,5 cm, j.n., kat.sz.: 1.48.

tül következetesen alkalmazza a szabad gondolatfűzéseken és képzettársításokon alapuló, absztrakt formákkal építkező módszerét.

Dréher nézőpontja tehát (metaforikus értelemben) közelre hajló, mert nem a házra koncentrálna, hanem a falra, s a falon keresztül inkább a vakolatra, és a vakolat segítségével az elvont részletekre, s a rétegrészleteken át magára az anyagra és arra a gyakorlati eljárásra, amely képes megszűlni egy másik, az önmaga lábán álló, az alkotószemélyiség belső forrásaiból, hangulataiból és tudatállapotaiból, emlékképeiből, valamint harmóniakészességéből és gondolataiból táplálkozó, a személyes asszociációk mezéjén járó, autonóm és individuális művet. Ez a mű olyan esztétikai entitásként lép a világba, amilyen még nem volt, s amelyet máskor, másutt és másnál még nem vagy legfeljebb rokon értelemben tapasztalhatunk vagy tapasztalhatunk, s olyan finoman összehangolt anyagi és szellemi, tér- és időbeli, felszíni és mélységi, hovatovább értelmi és érzelmi léptékváltásokra képes, amellyel mintegy végteleníti saját univerzumának rétegszerű, sorsot író határait.

Dréher műkivitelező technikája tehát sgraffitoszerű, de mégsem az, lényegében egy olyan vakolatfelhordó eljárásról alapszik, (képeinek plexttal elkevert homokanyagát leginkább alapozott farostlemezekre rakja fel), amelyeknek rétegeit a kívánt mértékben, ritkábban már az előkészítés során, gyakrabban inkább csak a felkenés után, olajfestékekkel színezi

meg. Képei azonban a rétegződés által egy erős színredukció mennek keresztül, eljutva egészen a homok-sárgák, -szürkék, és -fehérek visszafogott harmóniájára épülő kompozíciókig.

Ha képalkotó festőtechnikájának eredetét keressük, akkor azt elsősorban a II. világháború súlyos és megretináló élménye után, az egzisztencializmus és az individualizmus térnyerésével párhuzamosan, a '40-es-'50-es években kibontakozó amerikai absztrakt expresszionizmussal rokon nyugat-európai lírai absztrakció, informel (formátlan) és a tasizmus (faltfestészet) azon képviselői között kell keresnünk, akik előszeretettel használták földet, homokot, téglát vagy üvegport, gipszet, gittet, aszfaltot és műgyantaféleségeket (stb.) képeik speciális alapanyagainak elkészítéséhez. A lényeg tehát az egyénileg kikísérletezett „hautes pâtes”, a magasan, vastagon felpakolható, rétegzett festékpaszták vagy masszák spontán, közvetlen, felszabadult, kifejező és meghökkenítő alkalmazásában rejlett. Ezt az eljárási módot elsősorban Jean Fautrier, Jean Dubuffet és Antoni Tàpies munkáival kapcsolatban szokás emlegetni.² Természetesen megtalálhatjuk Dréher szellemi rokonait a kortárs magyar képzőművészet olyan kiválóságai között is, mint amilyen például (a napjainkban elhunyt, budaörsi) Kovács László (1944–2006), Ujházi Péter, Birkás István, Kis-Tóth Ferenc, Gáll Ádám vagy Záborszky Gábor, akik külön-külön szintén kikísérletezték és kidolgozták a maguk sajátosan kombinált „hautes pâtes” anyagát és technikáját.

Dréher János képeinek magából az eljárásból fakadó másik fontos jellegzetességét tehát az anyagszerűségben és a rétegzettségben találjuk meg. Ez az anyagszerű rétegzettség egyéni ízt adóan kapcsolja össze a reliefszerű, háromdimenziós térszövevényt az időszövevényel, a folytonosságot az emlékezetetel, a domináns képzettársításokat a két- vagy többértelműségekkel, az éber tudatállapotokat a határozott formaképzésekkel, a formátlanságokat a sejtetésekkel, az élő bizonytalanságokat a leplezett vagy tényleges felejtéssel, a vizuális gondolatfüzéseket a hiátusokkal.

2 Dubuffet esetében az „hautes pâtes” gipszből, ragasztóból és gittből készült masszát jelent. Passuth Krisztina például Jean Fautrier és az informel születése c. tanulmányában a következőket írja erről a technikáról: Dubuffet-vel kapcsolatban Michel Tapié-t idézve: „belerajzol [ebbe az anyagba] vakolókannálal vagy leveses kamállal, vakaróval, késsel, fémkefével vagy az ujjaival; játsszik, összefröcsköl, gyakran földre fektetett vászraira locsant mindenféle keveréket”. In: Jean Fautrier, Musée national Fernand Léger, Biot, 1996. szeptember 15. – június 20. - Múcsarnok, Bp., 1996. október 15. – november 10., katalógus, 18. o. - Fautrier-nak az Otages, a Tűszök (1942–44) című sorozata kapcsán kialakult technikájáról is részletes leírást olvashatunk ugyanebben a kiadványban, amit tanulságos idézni: „A legelső kép körvonalait F. tintába mártott ecsettel húzza ki az előre kikészített (iszapalt krétával és ennyvel bevont), vászonra ragasztott papíron. Erre a még friss bevonatra festőanyagokat és más anyagokat rak fel, melyek a felületet érdessé teszik. Ezt a masszát F. a rajz belsejébe helyezi. Utána a színezett pigmenteket az első masszarétegezh keveri, majd erre egy festőkes segítségével felteszi a többi, szabálytalan és különböző vastagságú réteget. A színes pigmentek az utolsó rétegre kerülnek. A művész hagy a felszínen megkötődni néhány pontoscát a friss, olajos masszán, a többit pedig ecsetével belekeveri a masszába. A masszával borított, de még átírtató rajzot ecsettel még egyszer kihúzza a felső bevonatrétegeben. Egy fémművel vagy bármilyen egyéb szerszámmal a festő vékony barázdákat húz a masszába, ezek hozzáadónak az ecsetvonásokhoz és kiegészítik a képet.” In: Brigitte Hedel-Samson: Fautrier lázadásai, im.: 31–32. o. – A katalán művészrel kapcsolatban pedig a következőket olvashatjuk Pierre Restany Az absztrakt expresszionizmus c. tanulmányában: „Tápiés olyan életművet bontakoztatott ki, amelyben a megtépzott, és a vásznon drámai módon elhelyezett anyag különféle tapintási élményekre és képekre utal, melyek némelykor kétértelműek, máskor meg könyörtelenül kézzelfoghatóak, de mindig valami mély jelentést hordoznak.” In: A XX. század művészete, Corvina Kiadó, 1993, 148. o.

„Mert ez az anyag képanyag, és mert a képnek terjeszkedése, mélysége, tartalma, története van, az anyag bergsoni értelmében emlékezet is” – mondja találóa Giulio-Carlo Argan Fautrier „Anyag és emlékezet” című értekezésében.³

Dréher a képszelekre kifutó formátlan anyagmassza területrétegeit és -parcelláit, illetve geometrikus és asszociatív formáit, valamint belső motívumait és jeleit nyilván vezetőlécek és kartonlapok, sablonok és nyomómóformák, valamint hűzőkések, és spachtlik segítségével még nedves állapotban keni, rakja, magasítja, növeszti, nyomja, mélyíti, helyezi, igazítja, alakítja, vési, kaparja egymásra, egymás mellé és egymáshoz viszonyítva. A karcolt építészeti vagy műszaki tervrajzokra emlékeztető impresszionisztikus ábratörédékek pedig mindig az utolsó fázisban kerülnek a műszikkadó felületére. Mindenesetre újabb műveinek már-már tautologikus programcimeit (Osztott terek, Mélyrétegek, Archaikus utazás, Építészeti fossziliák, Felszín, Terek – Víz és Föld, Terek – Föld és Ég, Terek – Mélység, Víz és Föld, Fent és lent, Építészeti tér, Falakon, Térrajz) meglehetősen árulkodóak, mind-mind a fentebb vázolt problémákról beszélnek. A homokszínek között pedig, a mélyítésekben, (amelyeknek tónusai egészen a föld barnáig terjedhetnek), a szürkékbe ágyazottan, vésetten, (amelyeknek az egészen világos és egészen sötét árnyalatai képesek ma

gukba rejteni a kékes, zöldes, sárgás, lilás vagy

3 In: Jean Fautrier, 1996, im.: 41. o.

vörösés színhőmérsékleteket), a fehérekbe ültetetten, kapartan, (amelyeknek hol a közeli óra, hol a távoli holdra, hol meg a megsápadt papírosra emlékeztetők a felületeik) a nagyobb területekhez képest egészen kis foltokban, résekben, és a nyomvonalak alján jelennek meg a kékek, barnák és barnásvörösek, rózsaszínek és hűsáncsok, bíborpirosok és okkerek, amelyek szelíden kimozdítják, finoman kibillentik beagadt, berozsdásodott egyensúlyukból a merevebb, az elnehezültebb képrészeket.

Feledy Balázs a Mitológia és metafizika című írásában többek között a következőt emeli ki Dréher János szemléletével kapcsolatban: a kép végső rétegéig eljutva „látja azt is, ami alatta van”.⁴ – Ez valóban egy lényegre tapintó megállapítás! De mi szükség lehet arra, hogy egy művész úgy fejezzen be egy alkotást, hogy közben az egymáshoz nagyon közelálló, finom tónusharmóniáig emelkedve, elrejtí, eltakarja előlünk az előző, a színebb rétegeket, hacsak nem az, hogy az itt-ott jelzésszerűen megkapart, megsebzett (?), megnyesett, bemélyített, megkarcolt felületek hiátusaival tudassa velünk: a műnek teste, húsa, bőre, szövete, nedve, élete, vére, kiterjedése és emlékezete van. Mert akárhogy is nézzük a dolgot, a szóban forgó fenomének mindegyike az ember képmására teremtettetett. Az ember pedig kiére is? Az Istenére, a nagybetűs Természetére, az Univerzuméra?

4 In: Dréher János, Bp., 2001, katalógus.

A behatárolt életidejű és behatárolt érzékszervekkel megáldott és megvert ember mint individuum, anyagi, szellemi, lelki és cselekvő létformájában mindig újraolvasója (dekodolója) és újraírója a kozmosz, a természet, a teremtett világa, és a saját maga emlékezetének. Tulajdonképpen minden megélt pillanatunkban már egy újabb múltdarabban találjuk magunkat: a magunk emlékképeiben, a sajátunkká tett másokéiban, és mássá váltan a társakéiban. Vég-eredményben minden festő sok-sok egymás utáni egyes képe, egyetlenegy vastag kép, amelyen élete végéig dolgozik, s ha ezeket az egymásra rakódott üledékretegeket képesek lennénk egyetlenegy röntgenképként felfogni, talán megérezhetnénk az örökös létállapot katartikus jelenlétét, azt a megszakíthatatlan, átlékesült folyamatszerűséget, amelyből így vagy úgy, se egyénként, se közösségi lényként nem tudunk kiszakadni, mert nemcsak a magunk, de mások emlékét és emlékképeit is szolgáljuk a soktűtű időben.

Giulio-Carlo Argan a már említett Fautrier „Anyag és emlékezet” című esszéjében a következőket írja erről a „bergsoni” problémáról: „A szépen feldarabolt kristályok és a mesterséges mélyhűtés alatt folytonos csörgedezést látok, ami semmihez sem hasonlítható abból, amit elfolyni már láttam. Állapotoknak az egymásutánosságát, melyben mindegyik állapot bejelenti a következőt és tartalmazza a megelőzőt.”⁵

5 In: Jean Fautrier, 1996, im.: 42. o.

Dréher egyesével felsorakoztatott vakolatművei, tehát olyanok, mint az emlékező harmonogramok (harmonizációs folyamatábrák) és a virtuális röntgenképek együttvéve, ahol az eltakart, a lappangó és a nyilvánvalóvá tett, letapogatható, megkövesedett fizikai formaállapotok, az elvont jelképek, a rétegritmikai, szerkezetdinamikai és színharmóniai benyomásrögzítések, valamint a rész-egészre vonatkozó, szabályozó erővel bíró egybeilleszkedési törvények létrehoznak egy ráutalásos alapon működő, intellektuális folyamatszerűséget. Ez az egyes képek és képrészek hiátusai által meg-megszakadó tér-időbeliség a harmonizált emlékképeken és absztrakt képzettársításokon keresztül valóban képes a folyamatszerűség érzékeltetésére. Mert a képzelőerő és a gondolat, az ösztönösség és a játékoság által felidézett és tárgyiasított, elvont felület-, forma-, vonal-, szín-, arány-, motívum-, és rétegharmóniák az esztétikai boldogság újra és újra feléledő jelenlétével és jeleneteivel kecsgetnek bennünket. A boldogság érzése pedig, amely olyan, mint „a határtalan élet egész szerinti, egyszerre való és tökéletes birtoklá-



Novotny Tihamér és Dréher János

sa”⁶, kiemeli lelkünket a hétköznapi egyhangúságból és az egyesekre bontott világ diszharmonikus állapotából.

⁶ Bolberitz Pál hivatkozása az ókor végén élt filozófus, Boëthius egyik mondatára. In: *Thálla és teológia – Bolberitz Pál és Eperjes Károly történelemről, emberségről és hitről*, Válasz Könyvkiadó, Bp., 2003, 66. o.

Tihamér Novotny

ABSTRACT MATERIAL PICTURES, HARMONOGRAMS WITH MEMORY

Plasterworks by János Dréher – „in X-Ray Light”

The first thing to strike the eye while contemplating János Dréher's pictures is their scale-changing structuredness. They thus simultaneously show distant and close, big and small, lateral and bird's eye views (but never perspective!), and are drawn and composed freehand or using accessory tools, resulting in shapeless and geometric, associative motif details and surfaces. No less striking is that his plaster surfaces, made up of harmonizing divisions, always look as a part of something larger (or at least, they can be understood as such) – references to this are the straight (occasionally curved, arched, zigzagging or irregular) division lines running on to the picture edges and suggesting their own possible continuation – and logically leading to as many new pictures as new emphases in or cuttings out from the original would permit. So, every instance of motif reduction by focusing and framing means emphasis; and every instance of squared emphasis a blow-up relativized; a way towards monumentality and a self-sufficient, micro- and macrocosmic image of reality.

The essence of this method based on contemplation through an empty picture frame, searching, focusing and selecting – for which the artist himself created

particular accessory tools – will be made abundantly and instructively clear through an example drawn from Hungarian art history. Lajos Vajda's *Houses in Szentendre* (1936) is a painting in which the village-like architectural motifs of the small town are frontally projected on top of one another, levelled and fit into the same plane¹. The result is surprising: a house image is still recognizable, comparable to reality, but instead of reminding the spectator of any particular visual experience, captured from a well-definable angle by the eye or the camera, it reminds him of a dream-like poetic vision, with transparent building details placed side by side and on top of one another, creating a Szentendre scene behind the scene, a new, simultaneously typical and strange, unmistakable, emotionally animated situation, though lacking human presence.

János Dréher's stop-out method could apparently transform any detail of the above-mentioned Vajda painting into one of his own compositions. However, his creative process is based on and constructed according to quite different principles than that of Vajda's. Theoretically, he preserves the montage and collage techniques of Vajda's constructive surrealism but, instead of setting out from visual reality to be depicted, he starts out from a special use of material

¹ The painting is part of the Levendel Collection. See: *A Levendelgyűjtemény*, Budapesti Történelmi Múzeum – Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Catalogue No. 97, 1999, cover. Further details: pencil, water-colour on paper, 27 x 42,5 cm, unsigned, catalogue no.: 1.48.

and his own particular and unique creative process, consequently applying a construction method which is based on free association and abstract forms.

So, Dréher's viewpoint is, metaphorically speaking, one of leaning close to its object, since his attention is focused not on the house but on its wall and even more so on the plastering, which, in turn, drives it to abstract details. Details in the different layers call attention to matter itself, as well as a practical procedure able to give birth to an autonomous and individual piece of work, which is independent, feeds on the most intimate resources, moods and states of consciousness, memories, thoughts, associations and flair for harmony of a creative personality. The new work of art emerges as an aesthetically new entity, something that has never existed before, something one has not or could not experience anywhere else, only perhaps similar manifestations, while it is capable of subtly matching intellectual and emotional changes of scale, both materially and spiritually, both in space and time, both superficially and profoundly, to render the fate-writing borders of its own universe infinite.

One could describe Dréher's technique of execution as sgraffito-like, but it is not entirely that; essentially, it is a plastering procedure (sand mixed with Plextol, applied mostly on to primed chipboard), the different layers of which are coloured in oil, sometimes already during the preparatory stage, but most frequently after affixing. However, due to the formation of several layers, Dréher's pictures undergo a significant colour re-

duction, reaching a stage where compositions are based on the muted harmonies of sand yellows, greys and whites.

Looking for the origins of Dréher's technique, one will find it evidently related to West European lyrical abstract painting, in turn related to American abstract expressionism of the 40's and 50's, as well as to Art Informel (formless) and Tachisme (patch painting). These trends appeared in the wake of the traumatic experience of World War II and parallel to the spread of existentialism and individualism, and their most important representatives used earth, sand, powdered brick or glass, gypsum, putty, asphalt, and synthetic resins to prepare the special raw material for their pictures. So, essentially it meant a direct, uninhibited, expressive and shocking way of applying individually researched and composed „hautes pâtes”, that is, a thickly layered mass of paint or paste. Outstanding examples of this method are, first of all, works of Jean Fautrier, Jean Dubuffet and Antoni Tàpies.² Of course, one could easily find Dréher's spiritual relatives also among the most excellent contemporary Hungarian artists, such as (the recently deceased) László Kovács (1944–2006), Péter Ujházi, István Birkás, Ferenc Kis-Tóth, Ádám Gáll or Gábor Záborszky, all of whom have individually worked out their own particularly composed „hautes pâtes” materials and the techniques of their application.

Another important characteristic of János Dréher's pictures is their materiality of texture and layered structure – a feature deriving from his creative procedure itself. This layered materiality adds a highly individual touch to his art, establishing links between a relief-like, three-dimensional fabric of space and a corresponding fabric of time, between continuity and memory, between dominant visual associations and ambiguities or multiple meanings, between an alert state of consciousness and energetic, well-defined ways of shaping, between shapelessness and intuition, between living uncertainties and feigned or real oblivion, between visual chains of thought and absences.

„Since its material constitutes the picture, and since any picture has extension, depth, content and history, its material is, in a Bergsonian sense, also memory,” as Giulio-Carlo Argan put it in his study entitled *Fautrier - "matière et mémoire"* (Matter and Memory).³

In order to produce the layers and parcelled lots of shapeless paste flooding the edges of his pictures or his geometrical and associative forms, inner motifs and signs, Dréher – obviously making use of straightedges, pieces of cardboard, stencils, clichés, palette knives and spatulas and with his material still wet – draws, puts, grows, adds, presses, deepens, places, arranges, shapes, chisels and scratches them on to and side by side one another, establishing their complex relations. Fragments of scraped architectural drawings or impressionistic

diagrams reminiscent of technical drawings are the last to occupy their places on the drying surface. Anyway, the almost tautological titles given to his recent works (Divided Expanses; Deep Layers; Archaic Trip; Architectural Fossils; Surface; Spaces – Water and Ground; Spaces – Ground and Sky; Spaces – Depth, Water and Ground; Up and Down; Architectural Space; On Walls; Spatial Drawing) are quite telling, and all seem to focus on the above-mentioned problems. Shades of blue, brown and brownish red, pale pink and full orange, purple and ochre appear in very small patches, in slits and cracks, at the bottoms of traces, and contrast to tones of sand in indentations (these tones may reach dark browns

² In Dubuffet's case, „hautes pâtes” are made of gypsum, glue and putty. Quoting Michel Tapié in her essay entitled „Jean Fautrier és az Informel születése” (Jean Fautrier and the Birth of Art Informel), Krisztina Passuth describes this technique as used by Dubuffet: „Using a smoothing trowel, a simple spoon, a paint scrubber, a knife, a wire brush or just his fingers, he produces a drawing [on or into this mixed substance]; he plays, he splashes, he sprinkles all sorts of liquid cocktails on his canvas frequently laid down onto the ground”. In: Jean Fautrier et al, Jean Fautrier, Musée National Fernand Léger, Biot, June 20 – September 15, 1996, and Műcsarnok Budapest, October 15 – November 10, 1996, catalogue, p.18. The same catalogue also has a detailed description of the technique Fautrier used in his series *Otages* (Hostages, 1942-44), worth quoting here: „J. draws the outlines of the first picture with a brush dipped in ink on paper stuck on to the previously prepared canvas (covered with precipitated chalk and glue). He adds paint and other substances to this freshly applied layer, making a surface quite rough. E then places this paste into his drawing. Coloured pigments are added then to this first layer, followed by other irregular layers of varied thickness, applied with a painter's knife. Coloured pigments cover the last layer. The artist lets a few pigment grains get fixed onto the fresh, oily material, mingling the rest into the mass by stirring with his brush. The drawing, still transparent through the paste that covers it, is once again outlined with a brush on the upper layer. Thin grooves are drawn then into the mass with a metal needle or some other pointed tool, adding a new effect to the brush strokes and complementing the entire composition.” In: Brigitte Hedel-Samson: „Fautrier lázadásai” (Fautrier's revolt), op. cit., pp. 31-32. – As for the Catalan artist, Pierre Restany comments in his essay entitled „Az absztrakt expresszionizmus” (Abstract Expressionism): „Tàpies created an oeuvre wherein ruffled material dramatically placed on canvases refers to various tactile experiences and images, sometimes ambiguous ones, sometimes mercilessly real, but always conveying deep meaning.” In: A XX. század művészete, Corvina Kiadó, 1993, p.148.

³ Fautrier, op. cit., p. 41

of earth), or are sometimes embedded or chiselled in shades of grey (from its very pale to its very dark varieties they may reveal blue, green, yellow, violet or red colour temperatures), and are sometimes planted or scraped into white tones (with surfaces recalling snow or the distant moon or a faded sheet of paper). These hues of colour gently tilt or shift the heavier, more rigid parts of the pictures that were seemingly stuck in a sort of rusted-in balance.

In his essay entitled "Mitológia és metafizika" (Mythology and Metaphysics), Balázs Feledy emphasizes the following in relation János Dréher's approach: reaching the ultimate layer of the picture, „he can also see what is underneath”.⁴ – Well observed, really to the point! But why should an artist give this sort of finish to his picture? What is the use of hiding the former, more colourful layers by covering them with very close shades and harmonizing tones, with only the subtlest difference among them? There is only one possible interpretation: these surfaces being scraped, wounded (?), cut, deepened, scratched, the reappearing colours act as signals or signs to let us know that this piece of art has body and flesh, skin, tissues, juices, life, blood, extension and memory. For however we look at it, these phenomena are created in the image of man. And in whose was man? In the very image of God, of Nature, of the Universe, wasn't he?

⁴ In.: Dréher János, Budapest, 2001, Catalogue.

Blessed and stricken with a limited life, limited senses, man as an individual, as a material, intellectual, spiritual and active presence, is always a decoder and rewriter of the memory of the universe, nature, his own created world – and of his own memory. Every passing second one has lived places him in a new fragment of the past: he is there, in his own memories, in others' memories he transforms into his own, and in others' memories where he is present but also transfigured. Every painter's many subsequent pictures constitute one thick picture, the one he is going to work on until he dies; if it were possible to perceive all its sedimentary layers as just one X-ray image, perhaps it would also be possible to sense a cathartic presence, that of an eternal existence, a spiritualized process which cannot be interrupted, and which keeps him prisoner forever, offering no possible freedom for him either as individual or as community member, since he serves not only his own memories but also other people's memories and after-images in a manifold temporal dimension.

Giulio-Carlo Argan says in his already-mentioned Fautrier – "matière et mémoire" about this „Bergsonian" problem: „Under the neatly cut crystals and the artificial deep-freezing, I can see a continuous gurgling that does not compare to anything I have already seen flow by. It is a sequence of states, each state announcing the following one and containing the previous one.”⁵

⁵ Fautrier, op. cit., p. 42

Dréher's individual plaster art works are, therefore, harmonograms with memory (harmonizing process diagrams) and virtual X-ray images at once; an intellectual process, based on allusions, is created by covered, hidden or, on the contrary, manifest contents, by all that is detectable, as well as petrified in its physical form and state, by abstract symbols, by a fixation of impressions through the rhythm of layers, dynamics of structure and colour harmonies, by the laws that regulate, fit parts together and describe how parts and the entire whole are related to each other. The absences between and within the individual pictures interrupt the spatial and temporal dimensions from time to time, so they are capable of conveying a sense of process-likeness through harmonized images of memory and abstract associations. Harmonies of abstract surfaces, shapes, lines, colours, proportions, motives and layers, all conjured up and materialised by imagination, thought, instinctivity and playfulness, invite us to delight in a repeatedly revived presence and scenes of aesthetic happiness. And the feeling of happiness, which is like „a perfect and simultaneous possession of a boundless life as a whole”⁶, raises our spirits from everyday monotony and all disharmonious states an individualized world inflicts on us.

⁶ Reference by Pál Bolberitz to a sentence of Boëthius, the late-antique philosopher, in: Thália és teológia – Bolberitz Pál és Eperjes Károly történelemről, emberségről és hitről (Thalia and Theology – Pál Bolberitz and Károly Eperjes on History, Humanity and Faith), Válogasz Könyvkiadó, Budapest, 2003, p. 66.



Fekete-töredék I.
2008. vegyestechnika 70x70

Black-fragment I.
2008. mixed technique 70x70